

УДК 82.0:001.4

О. В. Прищеп, викладач

(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

ОСОБЛИВОСТІ ЕФЕКТУ ОЧУЖЕННЯ В ТРАДИЦІЙНИХ ТЕАТРАХ ЯПОНІЇ

У статті розглянуто специфіку ефекту очуження в традиційних театрах Японії, яка полягає в особливостях використання декорацій сцени, стало регламентованій акторській майстерності, використанні типізованих амплуа, синкретичному характері вистав (співіснування в них музики й танцю), використання масок та гриму. Зазначається те, що очужуючі традиції театрів Японії відрізняються від застосування ефекту очуження Бертольтом Брехтом.

Для здійснення положень "епічного театру" Брехт використовує у своїй творчій практиці "ефект очуження", тобто художній прийом, призначення якого – показати явища життя з незвичайної сторони, змусити по-іншому подивитися на них, критично оцінити події на сцені. Головне, що не влаштувало Брехта в класичному театрі, це те, що катарсис ставав завершенням драми, відбувається очищення афектом. Таким чином, катарсис примиряє глядача з життям, він порівнював його дію з легким наркотиком. На думку Брехта – це погано, сучасний театр повинен показувати нетерпимість існуючого стану речей, повинен учити глядача переборювати світовий порядок.

Саме для цього й потрібний був "ефект очуження". Глядач повинен був перебороти себе в герої, провести між ним і собою паралель, упізнати себе в ньому, але не поринути з головою, а побачити його, і отже себе, з відстані. Героєві ситуація, в якій він опиняється, може здаватися непереборною, глядач же повинен бачити вихід, і розуміти, як з нею впоратися.

У сценічному втіленні своїх п'єс Брехт також застосовує "ефекти очуження". Він уводить, наприклад, у п'єси хори й сольні пісні, так звані "зонги". Ці пісні не завжди виконуються ніби "по ходу дії", природно вписуючись у те, що відбувається на сцені. Навпроти, вони часто підкреслено випадають із дії, переривають її "очужують" її, їх виконують на авансцені й вони спрямовані безпосередньо в зал для глядачів. Брехт навіть спеціально акцентує цей момент ламання дії і переносу спектаклю в іншу площину: під час виконання зонгів з колосників спускається особлива емблема або на сцені включається особливе "стільникове" освітлення. Зонги, з одного боку, покликані руйнувати гіпнотичний вплив театру, не допускати виникнення сценічних ілюзій, і, з іншого боку, вони коментують події на сцені, оцінюють їх, сприяють виробленню критичних суджень публіки.

Уся постановочна техніка в театрі Брехта буває "ефектами очуження". Перебудови на сцені часто здійснюються при розсунутій завісі; оформлення носить провокативний характер, воно надзвичайно скупо, містить "лише необхідне", тобто мінімум декорацій, що передають характерні ознаки місця й часу, і мінімум реквізиту, застосовуються маски; дія іноді супроводжується написами, котрі проєктуються на завісу або задник і фабули, які передають в гранично загостреній афористичній або парадоксальній формі, соціальний зміст, і так далі.

Брехт не розглядав "ефект очуження" як рису, властиву винятково його творчому методу. Навпроти, він виходить з того, що цей прийом у більшому або меншому ступені взагалі властивий природі будь-якого мистецтва, оскільки воно не є самою дійсністю, а лише її зображенням, що, як би воно не було близько до життя, все-таки не може бути тотожно їй і, отже, містить у собі ту або іншу міру умовності, тобто віддаленості, "очуженості" від предмета зображення. Брехт знаходив і демонстрував різноманітні "ефекти очуження" в античному й азіатському театрі, у живописі Брейгеля, у творчості Шекспіра, Гете, Джойса й ін. Ефект очуження, як справедливо відзначив О. Чирков, – це "об'єктивний закон мистецтва" [1: 97].

Ефект очуження – один із давніх принципів організації матеріалу в художній літературі загалом й у драматичному мистецтві зокрема. Більш того, ефект очуження пройшов досить довгий та складний шлях розвитку від одного з літературних прийомів, що знаходиться на одному рівні серед багатьох і тому не визначає суті й неповторної специфіки твору порівняно з іншими, до принципу організації матеріалу в художньому творі. Того принципу, котрий, крім того, що є домінуючим в художній практиці драматурга, наприклад, здатен надати тому, що зображується, унікальність та неповторність.

Східний театр на відміну від сучасного європейського театру цікавиться не індивідуальністю людини з її неповторною людською долею, а деякими універсальними, а тому й абстрактними у своїй універсальності типами людей. Такі типи, як правило, є настільки універсальними, що, якщо зняти зафіксований у постійному вбранні, гримі, манері поведінки, ведення діалогу і т. п. національний та часовий колорит, то перед нами постане, по суті, певна модель існування людини, яка є відтвореною у певному притчево-алегоричному малюнку. Саме таке зображення й породжує абстрактно-універсальне зображення світу, що нас оточує, й спричиняє очужене сприйняття глядачем зображуваного. Очужене саме тому, що в реальному житті все змінюється, рухається у напрямку з минулого до майбутнього.

У традиційних театрах Японії присутні саме такі елементи очуження й застосовуються відповідні засоби для їх втілення.

Театр Но зародився в XIV столітті та швидко став "модним" серед самураїв і вищої аристократії. Тобто, театр Но споконвічно був орієнтований на вищий прошарок суспільства і недоступний для широких мас населення. Протягом століть театр розвився в потужну національну традицію. Просте оздоблення сцени, яке несе глибокий зміст, підкреслює глибину почуттів масок, актори, вдягнені у часом барвисті, часом прості кімоно. І маски, і кімоно передаються з покоління в покоління усередині кожної школи, й існують маски із трьохсотрічною історією. Хоча маски можуть бути дуже вражаючими – як "Хання" – маска демона помсти, – більшість має спокійний, можна навіть сказати очужений вираз, що має на меті викликати певний спектр емоцій.

Під акомпанемент хору, барабанів і флейт основна дійова особа або Сіте оповідає історії з життя смертних, богів і демонів, боїв виграних і програних, убивць і Буддистських ченців архаїчної Японії. Архаїчна мова, якою ведеться оповідання, поглиблює очужене сприйняття. Вистава триває звичайно години три з половиною – п'ять і складається з декількох п'єс, що перериваються невеликими мініатюрами з життя простих – Кьоген, і рафінованими танцями п'єс Но – Сімаї, покликаних підкреслювати височинь головної дії.

Театр Кьоген виник приблизно в той самий час, що і театр Но, й дотепер ці два види японського традиційного театрального мистецтва мирно сусідять у межах одного десятиліття, однак по стилістиці й змісту ці жанри різночужі. Театр Но – це драма піднесених переживань і титанічних страстей, за духом це висока трагедія, хоча зміст п'єс далеко не завжди трагічний. Кьоген же – це невідгадлива комедія, грубуватий фарс, побудований на невідгадливому жарті, шумній метушні, навіть непристойності. Но – елегантний, поетичний, Кьоген – прозаїчний і простий. При цьому п'єски Кьогена традиційно виконуються як інтермедії в класичному спектаклі театру Но. Як відомо, ця особливість композиції театральної вистави властива й західній культурі. У Древній Греції класична трагедійна трилогія перемежовувалася грубими драмами Сатира, у середньовічному європейському театрі в релігійну містерію вставлялися фарси (саме слово *farce* старофранцузькою означає "вставка", "начинка"). Згодом Шекспір і Мольєр зробили фарсові сцени атрибутом великої комедії, у Японії ж Кьоген благополучно витримав випробування часом і сьогодні виконується майже так само, як в XV столітті. У глядачів колишніх століть любов до піднесеного й низинного гармоніювала [2: 46].

Простому народу не були відомі ні сакральні танці Кагура, ні драма Но, і протягом довгого часу в нього навіть не було театральних сцен для виступів. Однак на початку епохи Токугава, нарешті, народився, розцвів і приніс плоди демократичний театр Японії. Це була драма Кабукі (слово "Кабукі" складається із трьох китайських ієрогліфів, що буквально означають "мистецтво співу й танцю"). Театр Кабукі більш динамічний, часом експресивний. Якщо Но сформувався при дворі правлячого прошарку в XIV-XV століттях як містеріальне дійство, перейняте високим духом дзен, то Кабукі був створений народом і для народу, він демократичний по своїй природі. Незважаючи на те, що багато п'єс Кабукі відтворюють сюжети Но, підхід до розкриття сюжету, специфіки акторської гри, самі засоби художньої виразності тут інші. Можна назвати Кабукі "театром розваги" на відміну від "театру зосередження" Но [3: 31]. Саме в Кабукі було створене дивне, привабливе і приголомшуюче мистецтво гриму – кумадорі.

Кумадорі – це не просто грим: колір; спосіб накладення смуг досить "очужуючий" і є головною складовою ланкою характеристики персонажа. При цьому найчастіше кумадорі виявляє приховані сторони характеру героя. У кумадорі носієм позитивного початку є червоний колір. Їм підкреслюється пристрасність, доблесть, справедливість. Синій колір виявляє гірші сторони людини: злість, аморальність, підлість. Божественність, потойбічність символізується чорним, іноді червоним кольором. У театр Кабукі, що культивує всілякі ефекти, можна побачити навіть загримований язик або миттєву зміну гриму прямо на сцені (відповідно зі зміною персонажа). За свідченням Гундзі Масакацу – одного з дослідників Кабукі – актор Дандзюро Дев'ятий "у сценах, де він повинен зобразити гнів, напружував свої вени й широкими мазками наносив прямо на них грим. При тьмяному світлі ліхтаря ці грубо нанесені смуги гриму рухалися, немов живі, і справляли на глядача незабутнє враження".

Крім кумадорі в Кабукі дуже цікавий грим акторів в амплуа оннагата (жіночі ролі). Як і в Но, всі ролі тут виконуються чоловіками. Майстерність передачі жіночого характеру, голосу, пластики доведено акторами оннагата до настільки високого ступеня, що їх вважають більше жіночними, ніж самі жінки, зразком добірності й смаку. Мистецтво оннагата називають "мистецтвом правдоподібного втілення стилізованої ідеальної жінки". Примітно, що в тих рідких випадках, коли до участі в спектаклі Кабукі допускаються жінки-акторки, вони можуть грати, лише наслідуючи оннагата – тобто актора-чоловіка [4: 58].

Японію часто називають "культурним заповідником". З тим же успіхом її можна було б назвати "заповідником театральним", тому що в цій країні живуть і мирно співіснують найрізноманітніші театральні форми й жанри, що прийшли із глибини тисячоріч: релігійна містерія Кагура й форма музично-танцювальної вистави Бугаку; середньовічний аристократичний театр Но, наскрізь просочений естетикою дзен; народний театр Кабукі й ляльковий театр Бунраку.

Вистава будь-якого жанру традиційного японського театру – це звичайно досить ефектне барвисте видовище, в якому особливо виділяються костюми й маски. У Бугаку маски вражають своєю експресивністю, у Кагура – гротескністю, в Но – нейтральністю вираження й відчуттям потойбічності.

Досліджуючи історію маски в Японії, треба, насамперед, звернутися до культів і обрядів, що мали місце на території країни біля двох тисячоріч назад. Багато типів масок тих далеких часів дійшли до наших днів і продовжують існувати під час традиційних свят. Так, маска казкової істоти тенгу стала уособленням таких негативних рис людського характеру, як хвастощі, гордовитість. Характерними рисами цієї маски є її фарбування в червоний колір, довгий закруглений або загнутий донизу ніс, зрушені брови, сильно випнуті очі. Маски Бугаку VI-VII століть часто відтворюють особи неапонського типу, фантастичних істот і тварин. Приміром, у танці "Ранре" танцюрист, що зображує китайського імператора, одягнений у пишні парчеві одяги й застрашливу червону маску, що нагадує обличчя дерев'яних стражів воріт Нію, що символічно охороняють вхід до японських храмів. Приховуючи прекрасну юну особу молодого імператора, страшна маска покликана підкреслити його мужність і відвагу як хороброго полководця [5: 77].

Справжнього розквіту мистецтво маски досягає в XVI-XVII століттях разом із розвитком театру Но. На відміну від масок стародавності, маски Но позбавлені декоративності, екзотичності, їхні лінії строгі й скупі, вирази – стримані, і водночас маска – це один із найважливіших засобів художньої виразності Но, носій філософського початку, уособлення принципів дзен.

Є біля двохсот видів масок театру Но. Кожен актор на свій розсуд вирішує, яку маску йому надягти для того або іншого спектаклю. Маски підрозділяються на чоловічі й жіночі, у кожному типі є маски молодих і старих, простолюдинів і аристократів, демонів і богів. Як правило, маски по розміру менше обличчя (приблизно 13-20 см), що свідчить про ідеали краси середньовіччя: велике тіло – маленька голова. Часто через маску видніється підборіддя актора. Маски театру Но дуже незручні при носінні: вони тісні й обмежують зір: актор у масці може бачити лише невеликий шматочок сцени біля своїх ніг. Але в тому й полягає мистецтво актора в театрі Но, що він здатний до внутрішнього бачення, орієнтації в просторі наосліп і інтуїтивній взаємодії з іншими акторами в ході спектаклю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Чирков О. С. Бертольд Брехт / О. С. Чирков. – К. : Дніпро, 1981. – 159 с.
2. Дзаэми М. Предание о цветке стиля / М. Дзаэми ; [пер. со старояпонского Н. Г. Анариной]. – М. : Наука, 1989. – 198 с.
3. Образцов С. В. Театр китайского народа / С. В. Образцов. – М. : Искусство, 1957 – 367 с.
4. Взаимосвязь литератур Востока и Запада / [отв. ред. И. С. Брагинский]. – Москва : Издательство восточной литературы, 1961. – 249 с.
5. Гришелева Л. Д. Театр современной Японии / Л. Д. Гришелева. – М. : Искусство, 1977. – 237с.

Матеріал надійшов до редакції 16.06. 2011 р.

Прищеп А. В. Особенности эффекта очуждения в традиционных театрах Японии.

В статье рассмотрена специфика очуждающего элемента традиционных театров Японии, которая заключается в особенностях декораций сцены, регламентированном актерском мастерстве, использовании универсальных амплуа, синкретическом характере представлений (сосуществование музыки и танцев), использовании масок и грима. Отмечается то, что очуждающие традиции театров Японии отличаются от использования эффекта очуждения Бертольдом Брехтом.

Pryschepa O. V. The Alienation Effect Peculiarities in the Traditional Japanese Theatres.

The article deals with the alienation effect specifics in the traditional Japanese theatres consisting of the stage decorations peculiarities, restricted acting skills, universal line of character usage, syncretic character of performances (coexistence of music and dancing), masks and make-up. It is marked that the alienation effect traditions of Japanese theatres differ from Bertold Brecht's.